

Michael C. Frank (Konstanz)

Photographische Phantastik:

**Nathaniel Hawthornes *The House of the Seven Gables* und
die frühe Diskursgeschichte der Daguerreotypie**

1. Einleitung

„The admission of detail“ – mit diesen Worten beschreibt der schottische Essayist und Romancier Robert Louis Stevenson 1883 die in seinen Augen wichtigste literarhistorische Veränderung seines Jahrhunderts. Die „Zulassung des Details“ illustriert er dabei mit einem Dreistufenmodell: „It was inaugurated by the romantic Scott; and at length, by the semi-romantic Balzac and his more or less wholly unromantic followers, bound like a duty on the novelist“ (Stevenson 1999, 66). Zola und der zeitgenössische, exzessive Realismus stellen für Stevenson zugleich den Höhe- und den zerstörerischen Schlusspunkt dieser Entwicklung dar. Als einsamer Romantiker in einer inzwischen fest vom Naturalismus vereinnahmten literarischen Welt beklagt Stevenson den angeblichen Technizismus der Autoren seiner Generation: „A photographic exactitude in dialogue is now the exclusive fashion“ (ebd.).

Bezeichnend ist hier die Verwendung einer photographischen Metapher (ausgerechnet in Bezug auf – photographisch gar nicht festzuhaltende – menschliche Sprache). Parallel zur Popularisierung der Photographie hatte sich in der Literaturkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Idee eines Photorealismus entwickelt und in kürzester Zeit zu einem Topos verfestigt. Er bezeichnete eine detailgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit, wie sie im Zuge der literarischen Strömungen des Realismus und des Naturalismus entweder als Ideal betrachtet oder im Gegenteil – in der Manier Stevensons – als unkünstlerische, bloß technische, phantasielose Form strikt abgelehnt wurde. Hippolyte Castille schrieb 1846 noch anerkennend über Balzac: „il décrit un intérieur avec autant d'exactitude que le daguerréotype“ (zit. n. Kelly 1991, 199). Und ähnlich pries Theodor Fontane 1858 Boz und Thackeray als Vertreter einer „daguerréotypisch treue[n] Abschilderung des Lebens“, bei welcher der „letzte Knopf am

Rock und die verborgenste Empfindung des Herzens [...] mit gleicher Treue wiedergegeben“ würden (zit. n. Plumpe 1997, 179).¹

Parallel zur gut erforschten Metaphorisierung der Daguerreotypie für die Beschreibung detailgetreuer Abbildung begann nach der öffentlichen Bekanntmachung des photographischen Verfahrens im Jahr 1839 aber auch eine oft übersehene *romantische* Tradition der Photorezeption, die eine deutlich andere Semantik des Photographischen präsentierte. Sie entfaltete sich weniger in literaturkritischen und programmatischen Texten als vielmehr in fiktionalen Werken. Gegenläufig zur „Gleichsetzung der Photographie mit einer besonders treuen Mimesis des Sichtbaren“ (Albers 2002, 337) wurde hier das neue Abbildungsverfahren „mit Konzepten romantischer Phantastik aufgeladen und als Repräsentation des Unwirklichen, Jenseitigen interpretiert“ (Lachmann 2002, 295). Akzentuiert wurden dabei gerade „non-realistic aspects of photography (spooky, hidden, surrealistic) that have been suppressed or repressed by contemporary photocentrism“ (Davidson 1990, 667). Für eine Rekonstruktion dieser alternativen Photorezeption, die in der Romantik begann, sich aber durchaus auch in der Literatur des Realismus fortsetzte², ist Nathaniel Hawthornes *The House of the Seven Gables* von 1851 ein besonders aufschlussreiches Beispiel.

1 „[L]a métaphore photographique“, schreibt Philippe Ortel zusammenfassend über die Zeit um 1850, „apparaît constamment, soit comme modèle, soit comme reposoir du réalisme littéraire“ (Ortel 1997, 58). Ähnlich konstatiert auch Irene Albers, um 1850 habe es kaum einen Text zum Thema Realismus gegeben, „in dem nicht auf die Komplizität oder Konkurrenz zwischen Kunst (Literatur, Malerei) und Photographie eingegangen wurde und das Medium für den Realismus zugleich als Modell und als Negativfolie fungierte“ (Albers 2002, 52). Vgl. dazu auch den kurzen Essay von Jill Kelly, der ein „symbiotisches“ Verhältnis zwischen Photographie und Realismus behauptet (Kelly 1991). Kelly, Ortel und Albers beziehen sich allesamt auf französische Literatur. Zum deutschen Realismus vgl. ergänzend Plumpe 1990 sowie Plumpe 1997, 161-183.

2 Dies hat die Slavistin Renate Lachmann am Beispiel der Erzählung *Nach dem Tode* (*Klara Militsch*) aus dem Spätwerk des Realisten Iwan Turgenjew in einer eindrucksvollen Textanalyse aufgezeigt (Lachmann 2002, 295-333). In der 1882 entstandenen Erzählung scheint die verstorbene Klara Militsch in den halluzinatorischen Träumen des von ihr besessenen Jakow Aratow kraft einer im Stereoskop betrachteten Photographie wieder aufzuerstehen. Eine interessante Parallele zu Hawthornes Text ergibt sich dabei aus der mehr oder weniger explizit hergestellten Verbindung zwischen den quasi hexerischen Tätigkeiten von Aratows Vater – dem aufgrund seiner chemisch-alchemistischen Experimente der Vorwurf der „schwarzen Magie“ gemacht wurde – und der photographischen Praxis des Sohnes (vgl. Turgenjew 1967, 803 und 805).

Hawthornes zweiter Roman stellt eine der ersten literarischen Reaktionen dieses Umfangs auf das neue Medium überhaupt dar. Er zweifelt das mimetische Potenzial der Photographie nicht an. Die bei Hawthorne erwähnten Daguerreotypen zeichnen sich jedoch gerade durch ihre Abweichung von der gewohnten Wirklichkeitserfahrung aus; sie zeigen anderes als das menschliche Auge sonst sehen kann. Das Potenzial der Photographie liegt demnach in einer Mimesis des Unsichtbaren – im Zutagebringen und dokumentarischen Festhalten sonst verborgener Tatsachen –, wobei dem Verfahren der Daguerreotypie magische Eigenschaften zugeschrieben werden: In Gestalt des fiktiven Daguerreotypisten Holgrave wird es mit der Praxis des animalischen Magnetismus in Zusammenhang gebracht.

Texte wie derjenige Hawthornes legen eine Neulektüre der Photographiedebatte des 19. Jahrhunderts nahe, bei der die photographische Phantastik als lange vernachlässigtes romantisches Gegenmodell zum erst später eindeutig dominierenden Photorealismus stärker gewichtet wird, wie ich in diesem Beitrag aufzuzeigen versuchen möchte. Im Vordergrund soll das Nebeneinander realistischer und romantisch-phantastischer Ansätze in der frühen Diskursgeschichte der Photographie stehen, bei dem es zu medienhistorisch aufschlussreichen Überschneidungen kommt. Die folgenden Ausführungen beziehen sich dabei ausschließlich auf Schriften zur Daguerreotypie. Zwar wurden die Begriffe ‚Daguerreotypie‘ und ‚Photographie‘ im 19. Jahrhundert oft synonym verwendet, während letzterer Terminus inzwischen als Überbegriff für sämtliche photographischen Verfahren (wie unter anderem das der Daguerreotypie) gilt.³ In ihrer spezifischen Eigenschaft als in langer Belichtungszeit entstandene, in verschiedenerlei Hinsicht instabile Abbildungen auf spiegelnden Metallplatten luden Daguerreotypen jedoch in besonderem Maße zu einer phantastischen Deutung ein, weshalb ihre Unterschiede zu späteren Photographien im vorliegenden Zusammenhang zu berücksichtigen sind.

3 John Wood betont mit großem Nachdruck die Wichtigkeit einer Unterscheidung zwischen Daguerreotypie und Photographie, wobei er sich einerseits auf wissenschaftliche Analysen der spezifischen chemischen Beschaffenheit von Originaldaguerreotypen stützt und andererseits auf ästhetische Unterschiede verweist: „The daguerreotype [...] demands its own critical vocabulary, its own way of being seen, and its own way of being appreciated“ (Wood 1989a, 9). Eine Daguerreotypie, so Wood, sei kein Photo, und das Verfahren könne auch nicht als frühes Stadium in der Entwicklung der Photographie verstanden werden (vgl. ebd., 8). Allerdings subsumiert auch Wood in seinem Aufsatz die Daguerreotypie immer wieder unter dem Überbegriff ‚Photographie‘.

2. Der Topos des Photorealismus

Michel Frizot, der Herausgeber der 1994 erschienenen *Nouvelle Histoire de la Photographie*, beschreibt die Geburt der Photographie als eine „kopernikanische Wende“ (Frizot 1998a, 16). Bei der photographischen Repräsentation, so Frizot, war die Natur erstmals nicht mehr das passive Objekt der Darstellung, sondern sie brachte gleichsam selbst ihr eigenes Abbild hervor – physikalisch, über Lichtstrahlung, und chemisch, über die Wirkung dieser Strahlung auf bestimmte lichtempfindliche Substanzen (vgl. ebd.). Mit dieser Aussage wiederholt Frizot eine Argumentation, die so alt ist wie das Medium der Photographie selbst. Schon 1839 schrieb Jules Janin in der Zeitschrift *L'Artiste* voller Begeisterung über die Erfindung Louis-Jacques Mandé Daguerres: „Songez donc que c'est le soleil *lui-même*, introduit cette fois comme l'agent tout-puissant d'un art tout nouveau, qui produit ces travaux incroyables“ (Janin 1970, 205; Hervorh. hinzugefügt). Ähnliche Worte wählte auch William Henry Fox Talbot zur Beschreibung des von ihm – parallel zur Daguerreotypie – entwickelten Verfahrens der „photogenischen Zeichnung“.⁴ Im Untertitel einer im Januar 1839 veröffentlichten Broschüre benannte Talbot seine Technik als „The Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves Without the Aid of the Artist's Pencil“.⁵ Diesen Texten zufolge hatte der Mensch mit der Entdeckung der Photographie den Zeichenstift erstmals aus der Hand gegeben und der Natur überlassen, wobei die Umgehung des unsicheren Faktors Mensch einen entscheidenden Vorteil mit sich brachte: Sie führte zu einer bis dahin unbekannten Präzision.

4 Die Photographie hat bekanntlich nicht einen, sondern mindestens drei Erfinder, die allesamt zwischen 1839 und 1840 ihre unterschiedlichen Verfahren bekannt machten. Neben Talbot und Daguerre (dessen Technik der Daguerreotypie den Vorarbeiten des 1833 verstorbenen Nicéphore Niépce viel verdankte) ist hier noch Hippolyte Bayard, der Erfinder des direkten Positivs, zu nennen. Vgl. dazu Frizot 1998b.

5 Vgl. die Abbildung des Titelblatts in Rinhart/Rinhart 1981, 13. In seinem Buch *The Pencil of Nature*, in dem er einige Originalabzüge seiner Photographien vorstellte, schrieb Talbot 1844 entsprechend: „[...] the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing. It is needless, therefore, to say that they differ in all respects, and as widely as possible, in their origin, from plates of the ordinary kind, which owe their existence to the united skill of the Artist and the Engraver“ (Talbot 1969, „Introductory Remarks“, o. S.).

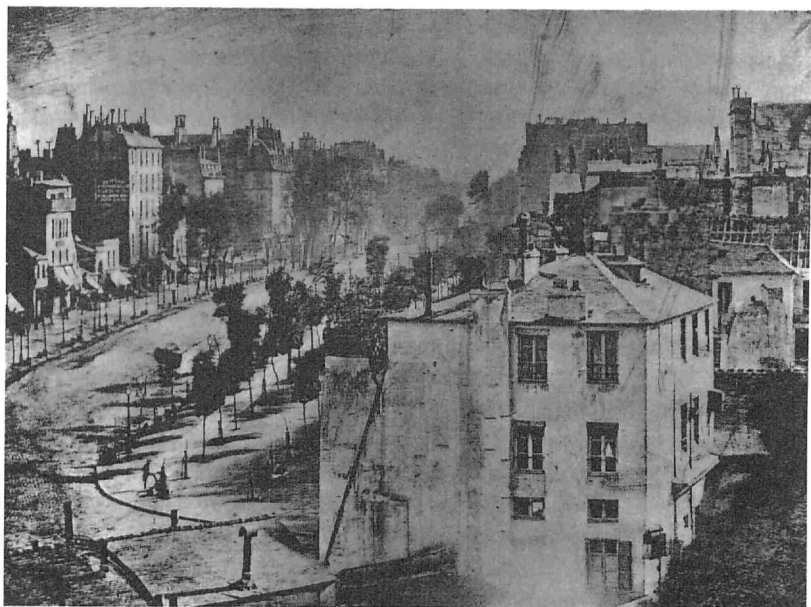


Abb. 1: L. J. M. Daguerre: Ansicht des Boulevard du Temple, 1839 (Frizot 1998, 28)

Samuel Morse, der Erfinder des elektromagnetischen Schreibtelegraphen, bekam im März 1839 als einer der ersten Originaldaguerreotypen vorgeführt. Seine Eindrücke hielt er in einem vielzitierten Brief fest, der wenig später im *New Yorker Observer* abgedruckt wurde. In diesem Brief erwähnt Morse zwar, dass Daguerreotypen in „chiaro oscuro“ gehalten seien und keine Farabbildungen böten, zeigt sich jedoch beeindruckt von der gestochenen Schärfe der Wiedergabe: „[T]he exquisite minuteness of the delineation cannot be conceived. No painting or engraving ever approached it.“⁶ Halte man eine Lupe über das auf dem Bild zu sehende Schild mit einem Schriftzug, schreibt Morse über Daguerres „Ansicht des Boulevard du Temple“ (Abb. 1), sei jeder Buchstabe deutlich erkennbar. Offenkundig sah Morse keinen Widerspruch darin, die Detailgenauigkeit der photographischen Repräsentation hervorzuheben und zugleich zu konstatieren, dass aufgrund der langen Belichtungszeit sämtliche Kutschen und

⁶ MorSES Text erschien am 20. April 1839 auf dem Titelblatt des *New York Observer*. Die „Daguerrian Society“ gibt ihn in voller Länge auf ihrer Webpage wieder: Morse 1998, hier: 1.

Passanten auf dem Bild fehlten – die Daguerreotypie zeigt eine Geisterstadt –, mit der einzigen Ausnahme eines Mannes, dem im Moment der Aufnahme die Schuhe geputzt worden waren und der deshalb innegehalten hatte (vgl. Morse 1998, 1).

Morses Bildbeschreibung ist repräsentativ für eine Art der Photorezeption, die im Detailrealismus der Daguerreotypie ein bislang unbekanntes mimetisches Potenzial erkannte, während sie die technisch bedingten amimetischen Aspekte der photographischen Repräsentation weniger stark gewichtete bzw. gänzlich ignorierte. Nur durch diese einseitige Konzentration auf das kleine Detail konnte die Daguerreotypie zum Inbegriff des von Roland Barthes am Beispiel Flauberts für die Prosa des Realismus nachgewiesenen „*effet de réel*“⁷ werden: Im „*détail concret*“ (Barthes 1984b, 174) kommt es, wie Barthes argumentiert, vermeintlich zu einem direkten Zusammentreffen von Signifikant und Referent, ohne dass ein Umweg über das Signifikat nötig ist. Die Struktur des Zeichens wird scheinbar aufgebrochen, indem die Details einen unmittelbaren Verweis auf die Wirklichkeit vortäuschen: „*nous sommes le réel*“ (ebd.). Hiermit vergleichbar, so Barthes, sagen Photographien, im Unterschied zu Zeichnungen, „*que l'événement représenté a réellement eu lieu*“ (Barthes 1984a, 165f.).

Diese Aussage deutet bereits auf ein drittes Argument für die besondere Nähe des photographischen Abbilds zur abgebildeten Wirklichkeit hin, das sich – allen medienkonstruktivistischen Ansätzen zum Trotz – bis in die Gegenwart halten konnte. Außer auf die technisch gewährleistete Objektivität und die unnachahmliche Detailgenauigkeit wurde in der Phototheorie auf das besondere, auf einem unmittelbaren physikalischen Zusammenhang basierende Verhältnis zwischen Bild und Referent verwiesen.⁸ Nach dieser Argumentation passt auf die Photographie der Begriff des „Index“ in der von Charles Sanders Peirce eingeführten Bedeutung:⁹ Insofern die Lichtstrahlen,

7 Zum erstenmal verwendet wird der Begriff „*effet de réel*“ in dem 1967 entstandenen Essay „*Le discours de l'histoire*“ (Barthes 1984a), in dem sich Barthes mit dem um ‚Objektivität‘ bemühten historiographischen Schreiben auseinandersetzt. In einem 1968 in der Zeitschrift *Communications* erschienenen Text wendet Barthes den Begriff dann auch auf den literarischen Realismus an. Sein Beispiel ist hier Gustave Flauberts Erzählung „*Un cœur simple*“ aus der Sammlung *Trois Contes* (Barthes 1984b).

8 Zu dieser Entwicklung innerhalb der Theorie der Photographie vgl. Dubois 1990a.

9 Diese lautet: „An *Index* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object“ (Peirce 1965, II, § 248, S. 143). Peirce selbst führt die Photographie als Beispiel für eine Art der Repräsentation an, bei der

die den Bildträger belichteten, von der abgebildeten Person reflektiert würden, so argumentiert Roland Barthes in einem der meistrezipierten Texte der neueren Phototheorie¹⁰, könne von einer *Berührung* zwischen Porträt und Porträtiertem gesprochen werden. Im Gegensatz zu gemalten Bildern und geschriebenen Texten beglaubigten Photographien so die reale Präsenz des Abgebildeten im Moment der Abbildung. Hier wird die Tradition des Photorealismus, wenn auch unter deutlich anderen Vorzeichen, fortgeschrieben. Barthes charakterisiert sich selbst ausdrücklich als „Realist“, fügt jedoch einschränkend hinzu, dass der Realismus der Photographie für ihn nicht in einer vermeintlich getreuen Abbildung der Wirklichkeit bestehe, sondern im eben beschriebenen Zusammenhang zwischen Zeichen und Referent: „Les réalistes, dont je suis, [...] ne prennent pas du tout la photo pour une ‚copie‘ du réel – mais pour une émanation du *réel passé*“ (Barthes 1995, 1170). Am Ende desselben Satzes spricht Barthes von „Magie“, was seinen Standpunkt in die Nähe der phantastischen Photorezeption zu rücken scheint, die im Folgenden am Beispiel von *The House of the Seven Gables* diskutiert werden soll. Für Hawthorne besteht ebenfalls kein Zweifel an der Wahrheit der Photographie, und für ihn gilt wie für Barthes, wenn auch aus anderen Gründen: Der Realismus der Daguerreotypie ist magischer Natur.

3. Hawthornes Daguerreotypist Holgrave: Ein Magier der Moderne

Hawthornes frühes Interesse für die Photographie ist Teil der einmaligen – und dementsprechend gut dokumentierten¹¹ – Erfolgsgeschichte der Daguerreotypie in den Vereinigten Staaten. 1804 in Salem, Mas-

eine „physical connection“ zwischen Zeichen und Referent bestehe (vgl. ebd., II, § 281, S. 159).

10 Die Rede ist von seiner 1980 erschienenen, letzten Monographie *La chambre claire* (Barthes 1995). In der deutschen Übersetzung dieses Textes heißt es, der Sinngehalt (*noema*) der Photographie sei: „*Es-ist-so-gewesen*“ (Barthes 1989, 86). Dies ist eine folgenschwere Fehlübersetzung des französischen Originalwortlauts „*Ça a été*“ (nicht: „*Ça a été ainsi*“!), die Barthes einen naiven Photorealismus unterstellt (so als übersehe er das manipulative, wirklichkeitsverzernde Potenzial der Photographie). Barthes sagt nur, dass der photographierte Gegenstand im Moment der Aufnahme unzweifelhaft „*dagewesen ist*“ (ebd., 87), nicht dass er exakt *so* aussah (bzw. es genau *so* gewesen ist).

11 Grundlegend für alle neueren Geschichten der amerikanischen Photographie war Taft 1968 [1938]. Es folgten Newhall 1976 [1961], Rudisill 1971, Welling 1978, Rinhart/Rinhart 1981 und Wood 1991.

sachussets, geboren, war Hawthorne ab 1839 im *Boston Custom House* tätig. Im März 1840 erschien François Gouraud, ein Schüler Daguerres, in der Stadt. In öffentlichen Vorträgen berichtete er vom technischen Verfahren, stellte Daguerreotypien aus und bot Apparate und Material zum Verkauf an. Noch im selben Jahr versprachen Annoncen jungen Männern Ausbildung und Ausrüstung für 50 Dollar. Das Geschäft boomte. Zwischen 1840 und 1860 ließen sich insgesamt 108 Daguerreotypisten ins *Boston City Directory* eintragen, eine Zahl, die zeigt, wie schnell sich die neue Branche etablieren konnte, auch wenn sie individuelle Pleiten und die schnellen Wechsel im Geschäft nicht berücksichtigt.¹²

Walter Benjamins bedauernde Feststellung in seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ von 1931, es hätten bald „Marktschreier und Scharlatane der neuen Technik aus Erwerbsgründen sich bemächtigt“ (Benjamin 1991, 368)¹³, trifft auf die USA in besonderem Maße zu. Die Eröffnung eines Photoateliers und vor allem die Betätigung als frei umherziehender Daguerreotypist boten vielversprechende Möglichkeiten, mit vergleichsweise geringem finanziellem Aufwand eine Geldquelle zu erschließen. Der Daguerreotypist James Ryder schrieb rückblickend über diese Zeit: „It was no uncommon thing to find watch repairers, dentists, and other styles of business folk to carry on daguerreotypy, on the side“! I have known blacksmiths and cobblers to double up with it, so it was possible to have a horse shod, your boots tapped, a tooth pulled, or a likeness taken by the same man“ (zit. n. Taft 1964, 48).

Hawthorne war einer der ersten Kunden der sich rasch verbreitenden Photostudios. Porträts von Daguerreotypisten unterschiedlicher Städte zeigen, dass er sich spätestens ab 1841 mehrfach photographieren ließ (vgl. Schloss 1987, 27 u. 38). Hawthorne reagierte darüber hinaus in Form eines literarischen Textes auf die amerikanische Daguerreotypomanie der Jahrhundertmitte. Knapp zehn Jahre nach Einführung des Verfahrens in Amerika entwarf er in seinem Roman *The House of the Seven Gables* das fiktionale Porträt eines amerikanischen

12 Vgl. Schloss 1987, 30f., und Davidson 1990, 684. Am Beispiel New Yorks lässt sich die rasche Ausbreitung des photographischen Gewerbes ähnlich gut verdeutlichen: Wurden 1846 in New York noch 16 Ateliers gezählt, waren es 1850 bereits 59, im Jahr darauf 71 und 1853 schließlich über 100 (vgl. Rinhard/Rinhard 1981, 96).

13 Benjamin ist allerdings der Meinung, dass erst mit der Visitenkarten-Aufnahme die eigentliche „Industrialisierung“ der Photographie begann: „[...] von überallher [drangen] Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen ein“ (ebd., 374).

Daguerreotypisten der ersten Generation.¹⁴ Der Werdegang seiner Romanfigur Holgrave ist dabei, trotz aller Überzeichnung, ein grundsätzlich realistisches Detail (vgl. Taft 1964, 63): Holgrave stammt aus einfachen Verhältnissen und hat kaum Schulbildung; früh arbeitet er als Dorfschullehrer, Verkäufer und Zeitungsherausgeber auf dem Land, bevor er als Vertreter für eine Parfümfabrik durch das mittlere Amerika zieht, sich als Zahnarzt versucht und an Bord eines Postschiffes nach Europa fährt, wo er Italien, Frankreich und Deutschland bereist (vgl. Hawthorne 1983, 503f.). „His present phase, as a Daguerreotypist“, lässt Hawthorne seinen Erzähler anmerken, „was of no more importance in his own view, nor likely to be more permanent, than any of the preceding ones“ (ebd., 504).

Indem er Holgrave als einen Gelegenheits-Daguerreotypisten porträtiert, verweist Hawthorne unmissverständlich auf die Popularisierung und Kommerzialisierung der Photographie nach 1840. Zugleich – und dies ist charakteristisch für den ambivalenten Status der Daguerreotypie in seinem Roman – lässt er das photographische Verfahren jedoch als ein arkanes Wissen erscheinen, dem er darüber hinaus den Charakter des potenziell Subversiven zuschreibt. Der zweiundzwanzigjährige Holgrave wird als Nonkonformist mit sozialistischen Neigungen eingeführt. Die oben zitierte Aufzählung seiner bisherigen Tätigkeiten endet mit der Anmerkung, der junge Daguerreotypist habe eine zeitlang einer Kommune von Fourieristen – also Anhängern des französischen Sozialreformers Charles Fourier (1772-1837) angehört –, während er unmittelbar vor seinem Wechsel in das Geschäft mit der Daguerreotypie öffentliche Vorträge zum Mesmerismus gehalten habe

14 Carol Schloss hat darauf aufmerksam gemacht, dass Nathaniel Hawthorne außerdem zu den ersten amerikanischen Autoren gehörte, von denen ein mit Photographien illustriertes Werk erschien. Die Reproduktion von Photographien stellte zu diesem Zeitpunkt noch ein unlösbares Problem dar. Diese Tatsache macht die 1860 unter dem Titel *Transformation* erschienene Leipziger Ausgabe von Hawthornes letztem Roman, *The Marble Faun*, umso bemerkenswerter: Bei den in ihr enthaltenen Photographien handelt es sich ausschließlich um Originale und mithin um Unikate. In jedes Exemplar wurde eine eigene Auswahl von Photographien – meist von römischen Kunst- und Bauwerken und typisch italienisch aussehen sollenden Menschen – geklebt, wobei die Zahl der Photos von 57 bis 102 variierte. Als Frontispiz taucht in einigen Bänden darüber hinaus ein Porträtphoto von Hawthorne auf, was für dessen Mitarbeit an der Ausgabe (für englischsprachige Leser auf dem europäischen Kontinent) spricht. Diese Tatsache von eher anekdotischem Interesse sei hier ebenfalls erwähnt. Vgl. Schloss 1987, 39.

(vgl. ebd., 504).¹⁵ Nicht nur an dieser Tatsache stört sich die alte Hepzibah Pyncheon, bei der Holgrave zur Untermiete wohnt – und aus deren spezifischem *point of view* der junge Mann im Roman erstmals eingehender geschildert wird:

He had the strangest companions imaginable; – men with long beards, and dressed in linen blouses, and other such new-fangled and ill-fitting garments; – reformers, temperance-lecturers, and all manner of cross-looking philanthropists; – community-men and come-outers, as Hepzibah believed, who acknowledged no law, and ate no solid food, but lived on the scent of other people's cookery, and turned up their noses at the fare. As for the Daguerreotypist, she had read a paragraph in a penny-paper, the other day, accusing him of making a speech full of wild and disorganizing matter, at a meeting of his banditti-like associates. For her own part, she had reason to believe that he practised animal-magnetism, and, if such things were in fashion now-a-days, should be apt to suspect him of studying the Black Art, up there in his lonesome chamber. (Ebd., 424)

Diese Passage bringt einen Generationen- und Klassenunterschied zum Ausdruck und deutet diametral entgegengesetzte Weltanschauungen an. Darüber hinaus macht sie die von Hepzibah Pyncheon empfundene Bedrohung angesichts der den gesellschaftlichen Status Quo in Frage stellenden Gruppe deutlich, welcher ihr Untermieter Holgrave angehört. Hepzibah selbst befindet sich bei Einsetzen der Handlung in einem Verwandlungsprozess: Die ehemalige „patrician lady“ ist im Begriff, eine „plebeian woman“ (ebd., 383) zu werden. Ihr nostalgischer Blick auf die aristokratische Familienvergangenheit der Pyncheons und ihre Scham bezüglich der eigenen Annäherung an die „lower classes“ (ebd., 399) – nicht nur hat sie einen Untermieter aufgenommen, sondern sie sah sich auch gezwungen, einen Kramladen aufzumachen – wird mit Holgraves radikaler Absage an das alttradierte Klassensystem kontrastiert. Seine ermunternd gemeinten Worte, der Verlust des genealogisch begründeten Status bringe eine neue Freiheit mit sich, lehnt Hepzibah im ersten Gespräch zwischen beiden Figuren

15 Die hier implizierte Affinität zwischen Fouriers Lehre von der universellen Harmonie und dem zeitgenössischen Mesmerismus ist eine historische Tatsache, wie Robert Darnton in seinen Ausführungen zum „mesmero-fourierism“ im Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt (vgl. Darnton 1968, 142-148; hier: 145). Auch in den USA kam es um 1840 im Zuge der spiritualistischen Bewegung zu einer Politisierung der Lehren Franz Anton Mesmers (vgl. Tatar 1978, 195), worauf Hawthorne an dieser Stelle wohl anspielt. Zum Mesmerismus vgl. Abschnitt 4 dieses Beitrags.

als „new notions“ (ebd., 391) ab. Die Konstellation Holgrave/Hepzibah bestätigt somit eine glückliche Formulierung Frank Kermodes, der zufolge Hawthornes Erzähltexte ihre Zeit als einen Moment des soziokulturellen Paradigmenwechsels fiktionalisieren:

Hawthorne has, in extraordinary degree, the ‚modernist‘ sense of a future whose relation to the past is far more than ever before ambiguous; which makes his own moment typical of a transition from one structure of society, and one system of belief and knowledge, to another, in which the past and its types must be transformed. (Kermode 1974, 429)

Die von Kermode betonte Ambiguität des Verhältnisses zwischen Zukunft und Vergangenheit, die bei Hawthorne die Erzählgegenwart prägt, betrifft unmittelbar auch den Status der Daguerreotypie in *The House of the Seven Gables*. Zwar wird das daguerreotypische Verfahren eindeutig der sozialen Gruppe zugeordnet, die das potenziell ‚Neue‘ repräsentiert und mögliche Aspekte eines zukünftigen Gesellschaftszustands erahnen lässt. Zudem verkörpert sie – neben Elektrizität und Telegraphie, die im Roman ebenfalls Erwähnung finden – technologischen Fortschritt, wie ihn die betagten Romanfiguren Hepzibah und Clifford Pyncheon während einer Fahrt in der Eisenbahn erleben können (vgl. Hawthorne 1983, Kap. XVII). Das, was Kermode als die Verwandlung alter in neue „Typen“ beschreibt, steht bei Hawthorne jedoch nicht allein im Zeichen der Diskontinuität. Im Neuen, so macht der Roman deutlich, bleibt das Alte vielmehr weiterhin bestehen. Es kommt zu einer ewigen Wiederkunft des Gleichen in immer anderer Gestalt, wie Clifford Pyncheon durch die Kombination eines linearen Geschichtsmodells (Geschichte als Fortschritt) durch ein zirkuläres (Fortschritt als Rückgriff auf Früheres) explizit unterstreicht: „all human progress is in a circle; or, to use a more accurate and beautiful figure, in an ascending spiral curve“ (ebd., 574). In den Worten Clifford Pyncheons ist Fortschritt nur die Ausarbeitung und Perfektionierung des schon im Vergangenen Vorhandenen, während umgekehrt gilt: „The past is but a coarse and sensual prophecy of the present and the future“ (ebd., 575). Wie selbstverständlich betrachtet Clifford dabei neben der Dampflokomotive auch den Mesmerismus als Zeichen der Progression, wodurch eine Gegenüberstellung von rückschrittlichen, obskurantistischen Praktiken einerseits und wissenschaftlich unzweifelhaften technologischen Innovationen andererseits bezeichnenderweise von vornherein unterlaufen wird. In Cliffords Augen ist auch die elektrische Telegraphie ein „almost spiritual medi-

um“ (ebd., 579) – es kommt zu einer Gleichsetzung von Magie und technologischem Modernismus.

Das technische Abbildungsverfahren der Daguerreotypie wird in *The House of the Seven Gables* sogar mit schwarzer Magie („Black Art“, s. o.) in Zusammenhang gebracht. So entpuppt sich der radikale Reformer Holgrave – der die Ansicht vertritt, jede Generation solle die Gebäude der vorherigen niederreißen und die durch sie verkörperten Institutionen ersetzen (vgl. ebd., 510) – am Ende des Romans als Nachkomme des „reputed wizard“ (ebd., 358) Matthew Maule, der im puritanischen Neuengland des 17. Jahrhunderts als Hexer verbrannt wurde. Der Patrizier Colonel Pyncheon hatte dem einfachen Zimmermann Maule einst dessen durch harte Arbeit erschlossenes Grundstück streitig machen wollen und nach seiner Hinrichtung, für die er als einflussreiche Person entscheidend mitverantwortlich war, darauf das Haus mit den sieben Giebeln errichten lassen (zynischerweise von Maules Sohn, dem rechtmäßigen Erben). Der von Maule vor seiner Verbrennung ausgesprochene Fluch „God will give him blood to drink!“ (ebd.) schien sich wenig später zu erfüllen, als Pyncheon bei der Einweihung seines Hauses mit blutverschmiertem Bart tot aufgefunden wurde. In fast jeder Generation, so erfahren wir im ersten Kapitel des Romans, gab es seither einen Pyncheon mit den Eigenschaften des Colonel. Dies ist in der Erzählgegenwart der allseits anerkannte Richter Jaffrey Pyncheon, der wie sein Urahn Schuld auf sich geladen hat: Nachdem sein Onkel denselben überraschenden Tod starb wie einst Colonel Pyncheon, sorgte Judge Pyncheon dafür, dass Hepzibahs Bruder, der Schöngeist Clifford, als Erbe des Mordes angeklagt wurde. Vor diesem Hintergrund zog Holgrave, als jüngster Abkömmling der Maules, in das Haus mit den sieben Giebeln ein. Hier tritt er in einer ambivalenten Rolle auf: als Rächer seines Urahns einerseits, als Überwinder jenes viele Generationen währenden Antagonismus zwischen beiden Familien andererseits. Seine wahre Identität offenbart er erst, als auch Judge Pyncheon sein Familienschicksal ereilt hat und er denselben Tod gestorben ist wie ehemals Colonel Pyncheon. „[In] this long drama of wrong and retribution“, verkündet Holgrave nach diesem Ereignis, das er in Form einer Daguerreotypie des toten Richters dokumentiert, „I represent the old wizard [Maule], and am probably as much a wizard as ever he was“ (Hawthorne 1983, 624).

Es bleibt offen, ob dieser Satz besagen soll „Ich bin ebenso sehr ein Hexer wie er“ oder „Ich bin ebenso wenig ein Hexer wie er“. Der auktoriale Erzähler lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass Holgrave zu-

mindest die Kunst des Mesmerismus als moderne Form der Magie beherrscht und dass er diese Technik mit derjenigen der Daguerreotypie zu kombinieren vermag. Im Folgenden soll der – von der Forschung bislang übersehenen¹⁶ – Relevanz des Mesmerismus-Motivs für Hawthornes Literarisierung der Daguerreotypie Rechnung getragen werden. Sie ist entscheidend für die photographische Phantastik in *The House of the Seven Gables*.

4. Daguerreotypie und Mesmerismus

Die Ende des 18. Jahrhunderts vom deutschen Arzt Franz Anton Mesmer (1734-1815) begründete Lehre vom „thierischen Magnetismus“ behauptete die Existenz einer „Allflut“, einer zwischen allen Lebewesen und Dingen verteilten, durch die Sinne nicht wahrnehmbaren kosmischen Kraft, die der Magnetiseur durch fachkundiges Auflegen der Hände auf seinen Patienten übertragen konnte, der dadurch in eine „heilsame Krise“ (zit. n. Lachmann 2002, 166) versetzt wurde. Zweck dieser Krise – die sich in krampfhaften Zuckungen oder einem tranceähnlichen, somnambulen Zustand manifestierte – war nach Auskunft Mesmers die Beseitigung der Hindernisse, die bei erkrankten Personen den Fluss des magnetischen Fluidums bremsen und so ihre Symptome verursachten. Mesmer hatte in Wien mit einer Dissertation zum Einfluss der Planeten auf den Menschen promoviert – einem Plagiat, wie Frank Pattie (1956) gezeigt hat – und war nach achtjähriger Tätigkeit als Arzt von dem Astronomen Maximilian Hell in die magnetische Heilkunst eingeweiht worden, die er zu seiner eigenen Lehre weiterentwickelt hatte. Als die Behandlung einer jungen,

16 Erst in den letzten zwanzig Jahren ist das Thema Daguerreotypie überhaupt zum Hauptgegenstand literatur- und medienwissenschaftlicher Lektüren des Romans geworden. Pionierarbeit leistete hier Carol Schloss, die als erste allgemein auf Hawthornes Verhältnis zur Daguerreotypie einging, wobei sie den Roman selbst jedoch nur kurz streifte (vgl. Schloss 1987, 25-50). Die seither erschienenen einschlägigen Aufsätze – Davidson 1990, Trachtenberg 2000, Cohen 2004 – kommen zwar auf den unheimlichen und magischen Charakter der Daguerreotypie zu sprechen (am ausdrücklichsten Lara Langer Cohen, die allerdings eine ganz andere Argumentation verfolgt als ich), sehen jedoch nicht den Zusammenhang zum Mesmerismus, so wie umgekehrt die bisher ausführlichste Arbeit zum Mesmerismus im Erzählwerk Hawthornes den Zusammenhang zur Daguerreotypie übersieht (vgl. Coale 1998, 91-105; lediglich in einer Anmerkung zum Kapitel über *The House of the Seven Gables* kommt hier die Daguerreotypie zur Sprache: vgl. ebd., 178, Endnote 3).

nervenkranken Pianistin, deren Blindheit Mesmer durch die alleinige Kraft des Magnetismus geheilt zu haben behauptete, einen Skandal verursachte, zog Mesmer nach Paris, wo er an der Place Vendôme seine erfolgreichste Zeit als Heilpraktiker verbrachte. Den stetig wachsenden Ansturm von Patienten konnte er bald nur noch in Form von Gruppentherapien bewältigen, bei denen er nicht mehr unmittelbar selbst Hand anlegte, sondern verschiedene Gegenstände zur Hilfe nahm. Zeitgenössische Abbildungen zeigen seine Kundschaft um eine große hölzerne Tonne sitzend, aus der von Mesmer magnetisierte Eisenstangen und Seile herausragen, die zu berühren oder um die Extremitäten zu binden waren. Nachdem 1784 zwei königliche Kommissionen die Wirkungen des Mesmerismus auf die Vorstellungskraft der Patienten zurückgeführt und dem animalischen Magnetismus jegliche szientifische Grundlage abgesprochen hatten, war Mesmer öffentlich diskreditiert und verließ Paris. Seine Lehre behielt zwar Anhänger unterschiedlichster Provenienz, wurde jedoch nie seitens der offiziellen Wissenschaften akzeptiert.¹⁷

Weitaus empfänglicher war die romantische Literatur. In ihr wirkte das Phantasma des animalischen Magnetismus noch bis weit ins 19. Jahrhundert nach, wie Maria Tatar (1978), Jürgen Barkhoff (1995) und Renate Lachmann (2002) für Frankreich, Deutschland, England und die USA gezeigt haben. In ihrer Studie *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte* argumentiert Lachmann, dass der Mesmerismus ähnlich wie andere, vergleichbare Geheimlehren zwar aus dem etablierten und institutionalisierten Wissen verdrängt wurde, dass er als ein kulturelles Unbewusstes jedoch vielfach in phantastische Erzähltexte einfluss (vgl. ebd., 153-194). In der Phantastik, so lautet eine prägnante Formulierung Lachmanns, „wird die Begegnung der Kultur mit ihrem Vergessenen erzählt“ (ebd., 11). So taucht der Mesmerismus unter anderem in E. T. A. Hoffmanns *Der Magnetiseur* sowie in Edgar Allan Poes *Mesmeric Revelation* und *The Facts in the Case of M. Valdemar* auf. Nathaniel Hawthorne setzte diese Tradition in mehreren Erzählungen und Romanen fort, wobei er in *The House of the Seven Gables* als erster Autor den animalischen Magnetismus zusammen mit dem Verfahren der Daguerreotypie fiktionalisierte.

Der Mesmerismus wurde in den USA ungefähr zur gleichen Zeit wie die Daguerreotypie populär. Vermittler war abermals ein Franzo-

¹⁷ Diese Ausführungen zu Mesmer und der Lehre des animalischen Magnetismus stützen sich auf Darnton 1968, Tatar 1978 und Pattie 1994.

se, der mit Vorträgen Aufsehen erregte, und dessen erste Station – im März 1836, also exakt vier Jahre vor der Ankunft François Gourauds und der Daguerreotypie – ebenfalls Boston war: Charles Poyen St. Sauveur (vgl. Carlson 1960), der junge weibliche Medien in Trance versetzte und allein in Neuengland bald eine Gefolgschaft von mindestens vierzig Mesmeristen hatte. In der Zeit, in der Daguerreotypisten durch die amerikanische Provinz tingelten, führten auch selbsternannte Magnetiseure öffentlich ihre spiritistischen Künste vor, wobei der animalische Magnetismus – von dem Arzt Mesmer ursprünglich als Heilpraktik intendiert – magisch-obskurantistisch ausgelegt und, scheinbar paradoxerweise, sowohl von konservativen religiösen als auch von sozialreformerischen Gruppen assimiliert wurde (vgl. Tatar 1978, 192-195 und Coale 1998, 8-13). Hawthornes Haltung zu dieser amerikanischen Spielart des Mesmerismus ist in einem Brief an seine spätere Frau Sophia Peabody überliefert, den er am 18. Oktober 1841 verfasste. Mit Entsetzen reagiert er hier auf die Überlegungen Sophias, sich zur Bekämpfung ihrer chronischen Kopfschmerzen einer mesmeristischen Behandlung durch den jungen Assistenten ihres Vaters – von Beruf aus Zahnarzt! – zu unterziehen. In eindringlichen Worten warnt Hawthorne vor der Macht („power“), die der Magnetiseur auf sein Medium ausübe, „of which we know neither the origin nor the consequence“ (zit. n. Tatar 1978, 205). Diese Textstelle deutet darauf hin, dass Hawthorne am Funktionieren des Mesmerismus grundsätzlich keinen Zweifel hatte (vgl. Coale 1998, 14f.), obgleich er die Lehre des animalischen Magnetismus wohl kaum in allen Einzelheiten gekannt, geschweige denn anerkannt haben dürfte. Hawthornes Ablehnung des Mesmerismus konzentrierte sich auf einen einzigen Aspekt: die hypnotische Manipulation des Mediums durch den Mesmeristen. Gerade weil Hawthorne zumindest von dieser Möglichkeit des Mesmerismus überzeugt war, verurteilte er ihn – nicht als Quacksalberei, sondern als Eingriff in die Autonomie des Individuums. In seinem Brief an Sophia spricht er von einer moralisch verwerflichen Fremdbestimmung: „Supposing that this power arises from the transfusion of one spirit into another, it seems to me that the sacredness of an individual is violated by it; there would be an intrusion into thy holy of holies“ (zit. n. Tatar 1978, 205).

In *The House of the Seven Gables* werden die katastrophalen Folgen einer solchen Überschreitung vorgeführt, in einer vom Mesmeristen Holgrave verschriftlichten Legende aus der langen Geschichte der Familienfeindschaft zwischen Maules und Pyncheons (vgl.

Hawthorne 1983, Kap. XIII). Demnach benutzte der Enkel Matthew Maules seine magnetischen Kräfte einst dazu, sich der stolzen Alice Pyncheon zu bemächtigen und sie telepathisch zu manipulieren, wodurch er ihren frühen Tod verursachte. Holgrave, so wird angedeutet, könnte, wenn er wollte, seine Macht gegenüber Hepzibahs schöner Nichte Phoebe auf ähnliche Weise missbrauchen (vgl. ebd., 534). Dem Daguerreotypisten wird von Beginn an eine *Ausstrahlung* im wahrsten Sinne des Wortes attestiert, „a way of taking hold of one's mind“ (ebd., 425), wie es Hepzibah Pyncheon formuliert. Auch die junge Phoebe (seine spätere Frau) spürt diesen magnetischen Einfluss Holgraves: „She rebelled, as it were, against a certain magnetic element in the artist's nature, which he exercised towards her, possibly without being conscious of it“ (ebd., 433). Die Legende, die Holgrave Phoebe vorliest und die das Verhältnis zwischen beiden Charakteren präfiguriert, dient jedoch als Kontrastfolie: Holgrave verzichtet im Gegensatz zu seinem Vorfahren auf eine destruktive mesmeristische Einwirkung auf eine Angehörige der Familie Pyncheon, worin Maria Tatar einen ersten Schritt zur Befreiung vom alten Fluch Matthew Maules erkennt, der das versöhnliche Ende des Romans antizipiert (vgl. Tatar 1978, 215). Dass Holgrave über den Mesmerismus nicht nur theoretisches Wissen verfügt, sondern er die Technik auch tatsächlich beherrscht, wird lediglich an einem Hahn im Garten des Hauses demonstriert, den der Daguerreotypist in einen künstlichen Schlaf versetzt (vgl. Hawthorne 1983, 504).

Holgraves mesmeristische Fähigkeiten kommen darüber hinaus seiner Kunst der Daguerreotypie zugute, und es ist diese Tatsache, die im vorliegenden Zusammenhang von Interesse ist. Zwar wird bei Hawthorne nicht explizit ein Zusammenhang zwischen dem animalischen Magnetismus und dem Verfahren der Daguerreotypie behauptet; es finden sich jedoch verschiedene klare Hinweise darauf, die in den bisher erschienenen Aufsätzen zum Thema Photographie in *The House of the Seven Gables* nicht ausreichend berücksichtigt worden sind. Im Haus mit den sieben Giebeln hängt ein Spiegel, der die Bilder aller je von ihm reflektierten Angehörigen der Familie Pyncheon in sich tragen soll. Über ihn heißt es zu Beginn des Romans:

[...] there was a story [...] that the posterity of Matthew Maule had some connection with the mystery of the looking-glass, and that – by what appears to have been a sort of mesmeric process – they could make its inner region all alive with the departed Pyncheons; not as they had shown themselves to the world, nor in their better and happier

hours, but as doing over again some deed of sin, or in the crisis of bitterest sorrow. (Ebd., 368)

Die Idee eines Spiegels, der die von ihm zurückgeworfenen Bilder festhält, übernimmt Hawthorne aus den frühesten Texten zur Photographie, die das neue Medium genau mit diesen Worten einführen. So beschrieb Jules Janin die Daguerreotypie 1839 als „miroir qui garde toutes les empreintes“ (Janin 1970, 207), und auch der erste in Amerika erschienene Artikel über die Daguerreotypie, N. P. Willis' „The Pencil of Nature“ aus demselben Jahr, benutzte dieses Gleichnis: „The real black art of true magic arises and cries avaunt. [...] What would you say to looking in a mirror and having the image fastened!!“ (zit. n. Cohen 2004, 49f.). Der magische Spiegel in dem von Matthew Maules Sohn errichteten Haus mit den sieben Giebeln erscheint so als eine Art Mehrfach-Daguerreotypie, die – allerdings erst nach Einwirkung entsprechender mesmeristischer Kräfte – zu einem palimpsestartigen Bildspeicher wird. Die schwarze Magie der Nachkommen Matthew Maules geht dabei über eine bloße Aufbewahrung von Spiegelbildern hinaus: In den im Spiegel fixierten Reflektionen werden die verborgenen Sünden der Pyncheons gezeigt, der photographische Spiegel leuchtet also die dunkle Kehrseite des positiven öffentlichen Bildes der mächtigen Patrizierfamilie aus. Der Einblick in das Bewusstsein einer anderen Person, der in Hawthornes Vorstellung dem Mesmeristen möglich ist, wird hier auf das photographische Medium übertragen.

Und eben dies geschieht auch auf Holgraves Daguerreotypie des Richters Jaffrey Pyncheon. Als Holgrave Phoebe das entsprechende Porträt im Garten des Hauses vorführen möchte, bringt diese zunächst ihre Abneigung gegen Daguerreotypien zum Ausdruck:

I don't much like pictures of that sort – they are so hard and stern; besides dodging away from the eye, and trying to escape altogether. They are conscious of looking very unamiable, I suppose, and therefore hate to be seen. (Hawthorne 1983, 430)

Wie Alan Trachtenberg gezeigt hat, reflektiert diese Stelle ein auch in anderen zeitgenössischen Texten nachweisbares Unbehagen, das die insgesamt euphorische Aufnahme des neuen Mediums in den USA von Beginn an begleitete (vgl. Trachtenberg 1989). Phoebes Beobachtung, die auf Daguerreotypien porträtierten Menschen wirkten auf unheimliche Weise lebendig, kann mit der chemischen Beschaffenheit von Originaldaguerreotypien erklärt werden. Da Positiv- und Negativ-

bild zugleich auf der spiegelnden Metallplatte enthalten waren, schien die abgebildete Person in der Tat den Kopf zu neigen, wenn die Daguerreotypie beim Betrachten entsprechend bewegt wurde (oder man selbst beim Betrachten die Position änderte): Von der einen Seite erschien das seitenverkehrte Positiv, von der anderen das Negativ; zudem reflektierte die spiegelnde Oberfläche das Gesicht des Betrachters (vgl. Davidson 1990, 681 und Trachtenberg 2000, 32). Eine technische Erklärung findet sich auch für die von Phoebe angesprochene Strenge und Härte des Porträtierten: Die lange Belichtungszeit erforderte ein möglichst regungsloses, starres Sitzen, das oft mit entsprechenden Hilfsmitteln wie einer Kopfstütze künstlich herbeigeführt werden musste. Auf diese Weise konnte der Eindruck eines strengen oder kalten (totengleichen) Blicks entstehen.

Anders als in Samuel Morses Beschreibung der „Ansicht des Boulevard du Temple“ werden in Hawthornes Roman somit die technischen Limitationen des photographischen Verfahrens in den Vordergrund gestellt – die Verfremdungseffekte, die sich aus den Entstehungsbedingungen und der chemischen Beschaffenheit der Daguerreotypie ergeben. Die Pointe besteht dann allerdings darin, dass diese Verfremdungseffekte keineswegs als amimetisch charakterisiert werden. Vielmehr erklärt Holgrave:

There is a wonderful insight in heaven's broad and simple sunshine. While we give it credit only for depicting the merest surface, it actually brings out the secret character with a truth that no painter would ever venture upon, even could he detect it. (Hawthorne 1983, 430)

Die Daguerreotypie ist laut Holgrave (der selbst seine wahre Identität zu diesem Zeitpunkt noch geheim hält) eine quasi magische Darstellungsform, mit deren Hilfe sich das Sein – hinter dem in der Gesellschaft zur Schau getragenen Schein – der porträtierten Person ans Tageslicht befördern lässt. Seine Aussage, die Schonungslosigkeit des Sonnenlichts beim Hervorkehren des „geheimen Charakters“ sei ein Spezifikum der Daguerreotypie, wird durch eine frühere Passage des Romans allerdings bis zu einem gewissen Grad relativiert. Hier heißt es über das immer wieder erwähnte Ölporträt von Colonel Pyncheon, das im Salon des Hauses hängt, selbst wenn ein Maler bei Auftragsarbeiten unschmeichelhafte Hinweise auf den wahren Charakter der porträtierten Person zu übertünchen versuche, könnten diese im Alterungsprozess des Bildes dennoch in Erscheinung treten. Mit der Zeit schimmere dann immer deutlicher „the unlovely truth“ der betreffenden „human soul“ (ebd., 402) hervor. Beim Medium Ölmalerei trotz

dennach die unkontrollierbare chemische Veränderung des Bildes in seiner Materialität allen menschlichen Verschönerungsversuchen in der Darstellung. Folglich ist der von Holgrave beschriebene daguerreotypische Effekt an sich keineswegs neu. Die Daguerreotypie zeigt jedoch im Gegensatz zu Ölbildern von vornherein, was im Porträt Colonel Pyncheons erst nach weit über hundert Jahren sichtbar wurde:

Now, the remarkable point is, that the original wears, to the world's eye – and, for aught I know, to his most intimate friends – an exceedingly pleasant countenance, indicative of benevolence, openness of heart, sunny good humor, and other praiseworthy qualities of that cast. The sun, as you see, tells quite another story, and will not be coaxed out of it, after half-a-dozen patient attempts on my part. Here we have the man, sly, subtle, hard, imperious, and, withal, cold as ice. Look at that eye! Would you like to be at its mercy? At that mouth! Could it ever smile? And yet, if you could only see the benign smile of the original! It is so much the more unfortunate, as he is. (Ebd., 431)

Phoebe glaubt dementsprechend zunächst, auf der Daguerreotypie ihren Urahn zu erkennen, wie er mit grimmigem Gesichtsausdruck auf dem alten Ölbild verewigt ist. Zwar wird die Ähnlichkeit zwischen beiden Pyncheons auch mit bloßem Auge erkennbar – Hepzibah scheint es auch ohne Kenntnis der entsprechenden Daguerreotypie so, als spiegele das Konterfei ihres Urahns das Gesicht des Richters wider (vgl. ebd., 402) –, die Daguerreotypie hält die scheinbare Entsprechung jedoch als Beweismittel dauerhaft fest. Sie *überführt* Judge Pyncheon gewissermaßen als Wiedergänger seines schuldbeladenen Urahns. In diesem Sinne kommt der Daguerreotypie in Hawthornes Roman trotz – oder gerade wegen – ihres magischen Charakters dokumentarischer Wert zu: Sie hat Beweiskraft, da sie als verräterischer, mesmeristischer Spiegel das Unsichtbare jenseits der gesellschaftlichen Selbstinszenierung dauerhaft auf Metallplatten bannt.

5. Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren

In einem anregenden Aufsatz zum Verhältnis zwischen Photographie und Realismus argumentiert Philippe Ortel, die realistische Literatur und die Daguerreotypie hätten um 1850 einen gemeinsamen „Referenzrahmen“ etabliert, der in einer einverständlichen Realitätsauffassung bestand: „Realität“, so Ortel, wurde danach gleichgesetzt mit dem Sichtbaren, dem „champ visuel“ (vgl. Ortel 1997, v. a. 61-72). Wäh-

rend dieser gemeinsame Bezugsrahmen laut Ortel die Medienkonkurrenz zwischen Literatur und Photographie intensiviert – und damit die antiphotographische Polemik seitens der Protagonisten des Realismus –, konnte ein Romantiker wie Victor Hugo uneingeschränkt seinem Enthusiasmus für die Daguerreotypie Ausdruck verleihen, „parce que le cadre de référence de sa poésie est justement différent de celui construit par la nouvelle image: [...] le cadre de référence romantique [...] fait de *l'invisible* le lieu de la Vérité donc de la Réalité“ (Ortel 1997, 64; Hervorh. vom Vf. hinzugefügt).

Diese – in ihrer Pauschalität schwer zu haltende – Aussage Ortels wird durch Hawthornes Roman nur auf den ersten Blick bestätigt. Denn zwar wird bei Hawthorne in der Tat die Wahrheit im Inneren, Unsichtbaren lokalisiert; dieses Verborgene muss jedoch zunächst auf Daguerreotypien sichtbar gemacht werden, um überhaupt als Wahrheit erkannt werden zu können. Holgraves Daguerreotypien leisten – wie der mesmeristische Photo-Spiegel seiner Vorfahren – eine magische Mimesis, die das unsichtbare Verborgene in den Vordergrund zerzt. Insofern erteilt Hawthornes Roman dem realistischen Referenzrahmen mit seiner Privilegierung des „champ visuel“ keineswegs eine Absage: Auch in ihm zählt als wahr letztlich nur das, was in der Physiognomie deutlich erkennbar wird. So wird zwar das für die Gesellschaft aufgesetzte Gesicht Judge Pyncheons als trügerische Maske entlarvt, sein ‚wahrer Charakter‘ dann aber wiederum seinem Gesichtsausdruck abgelesen.

Der phantastische Gedanke einer Mimesis des Unsichtbaren in Hawthornes Roman weist photographiegeschichtlich in gleich zweifacher Hinsicht in die Zukunft. Zum einen scheint er die Geisterphotographie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu antizipieren: Der Nervenarzt Hippolyte Baraduc beispielsweise versuchte in den 1890er Jahren, Photos von der menschlichen Aura zu machen, nachdem er auf einer verschleierte Aufnahme seines Sohnes mit einem kurz zuvor getöteten Fasan die bildliche Manifestation eines seelischen Zustands zu erkennen geglaubt hatte (vgl. Dubois 1990b, 216-219). Zum anderen nimmt Hawthornes Behauptung einer Lesbarkeit des menschlichen Gesichts Aspekte der Theorie des italienischen Kriminalanthropologen Cesare Lombroso vorweg. Dieser hatte in seinem 1876 erschienenen Hauptwerk *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung* behauptet, „geborene Verbrecher“ könnten unter anderem an bestimmten physiognomischen Merkmalen erkannt werden. Mit seiner Auflistung dieser Anomalien verfolgte

Lombroso nach eigener Aussage das Ziel, „den Leser in den Stand zu setzen, dass er mit den Dokumenten in der Hand diesen Typus selbst erkenne“ (Lombroso 1894, XVI). Als besonders hilfreich erwiesen sich dabei Photographien vermeintlich typischer Verbrecher, die Lombroso in einem „Atlas“ reproduzierte (s. Abb. 2).¹⁸

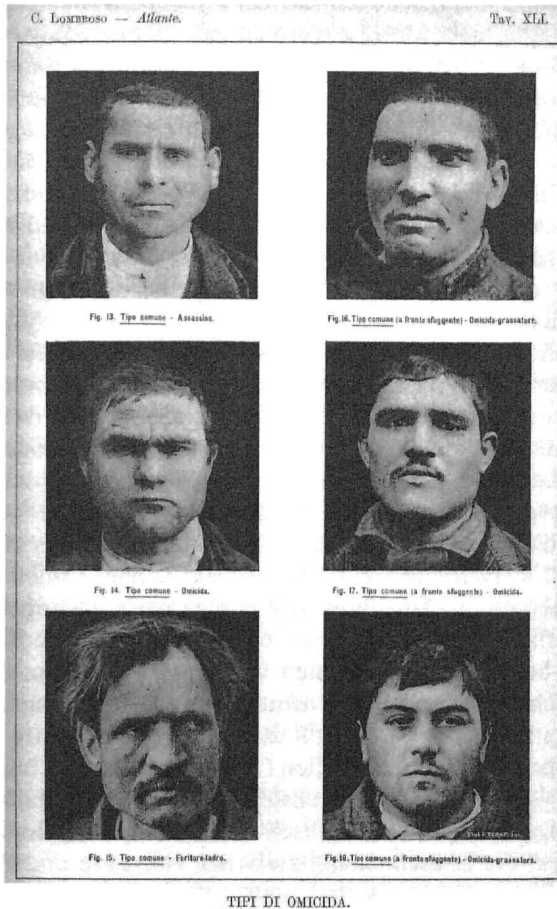


Abb. 2: Tipi di omicida (Lombroso 1897, Tav. XLI)

¹⁸ Vgl. hierzu auch Frizot 1998c, 265f.

Wo Baraduc Spuren der Seele auf Photographien festzuhalten versuchte, glaubte Lombroso, auf Porträts die angeborene verbrecherische Natur von Delinquenten dokumentieren zu können. Insbesondere letztere Idee scheint Hawthorne in seinem Roman vorwegzunehmen. Indem Holgrave die Künste des Mesmerismus und der Daguerreotypie miteinander kombiniert, werden hier Aufnahmen erzeugt, in denen die biologische und moralische Erblast der Pyncheons sichtbar wird, als bloß verdrängte, unbewältigte Vergangenheitsspur. Hawthornes Roman charakterisiert sich in einem frühen Erzählerkommentar als „history of retribution for the sin of long ago“ (Hawthorne 1983, 386). Das Konzept der Erbsünde ist allerdings nur eines von insgesamt drei Deutungsangeboten, das der Text macht: Neben einem weiteren metaphysischen Erklärungsansatz, der alle Ereignisse auf den Fluch des Hexers Maule zurückführt, gewinnt im Verlauf der Handlung zunehmend eine naturwissenschaftliche, rationale Erklärung der Ereignisse an Gewicht, die am Ende des Romans die beiden anderen substituiert. Danach sind die gespenstische Wiederkehr des Colonel Pyncheon und die unheimliche Wiederholung seines Todes in mehreren Generationen mit einer Erbkrankheit zu erklären, einer „physical predisposition in the Pyncheon race“ (ebd., 612) – sprich, einem genetischen Determinismus, der das Schicksal der männlichen Pyncheons bestimmt und von dem Matthew Maule möglicherweise wusste, als er seinen Fluch aussprach (vgl. ebd.). Mit der zweiten Daguerreotypie von Jaffrey Pyncheon, die er nach dessen Tod im dunklen Salon des Hauses aufnimmt – in Lichtverhältnissen, die, wie Lara Langer Cohen betont, eine daguerreotypische Aufnahme in Wahrheit gar nicht zugelassen hätten¹⁹ – schafft Holgrave hierfür, wie er sagt, einen „point of evidence“ (ebd.). Die beiden Daguerreotypien von Judge Pyncheon, die die Familienähnlichkeit zwischen den männlichen Pyncheons unterschiedlicher Generationen zeigen (Porträt zu Lebzeiten) und ihre natürliche Todesursache dokumentieren sollen (Aufnahme des Leichnams), werden so zur – wenn auch undurchsichtigen – Voraussetzung für das märchenartige und erzählmethodisch etwas überstürzte Ende des Romans, in dem die Eheschließung zwischen Holgrave und Phoebe die

19 Cohens Ausführungen zu „Daguerreotypy and Magic“ in Hawthornes Roman konzentrieren sich allein auf diese zweite Aufnahme von Judge Pyncheon, die zwar in der Tat zuvor – etwa bei Davidson (1990) und Trachtenberg (2000) – in der Forschung vernachlässigt worden war, der Cohen dann allerdings ihrerseits insgesamt etwas zu viel Gewicht beimisst. Vgl. Cohen 2004.

beiden Familien miteinander versöhnen und der Ballast der Vergangenheit endgültig abgeworfen werden soll.

Holgraves Bilder können dabei keineswegs eine technisch verbürgte Objektivität für sich beanspruchen. Während frühere Autoren wie der bereits zitierte Jules Janin argumentierten, bei der Photographie habe der Mensch seine Rolle als Agens an das Sonnenlicht abgetreten und die Selbstaufzeichnung der Natur vollziehe sich in der Apparatur (der *camera obscura* mit einem entsprechend präparierten Bildträger) als subjektloser Automatismus, kommt dem Daguerreotypisten Holgrave in *The House of the Seven Gables* nämlich eine entscheidende Rolle zu: „I misuse Heaven's blessed sunshine by tracing out human features, through its agency“ (ebd., 391), schildert Holgrave am Anfang des Romans seine Tätigkeit, wobei der Gebrauch des Personalpronomens ‚ich‘ an dieser Stelle kein Zufall ist. Der Sonne wird zwar ausdrücklich „agency“ zugesprochen; sie ist jedoch nicht mehr jener „agent tout-puissant“, von dem noch bei Jules Janin die Rede war. Die gängige Idee „einer ‚Schrift der Natur‘ und Selbstaufzeichnung der Realität“ (Albers 2002, 46), wie sie zu Beginn dieses Beitrags dokumentiert wurde, wird bei Hawthorne durch das Bild eines manipulierenden Photographen-Subjekts abgelöst, das – auf nicht näher definierte Weise – mesmeristischen Einfluss auf den Prozess der photographischen Ablichtung nimmt. Demnach ist es nicht allein die Arbeit des Sonnenlichts, welche die beschriebenen photographischen Effekte hervorruft, sondern von entscheidender Bedeutung ist auch, *wer* das Medium *wie* (und zu welchem Zweck) benutzt. Auch in dieser Hinsicht hebt sich Hawthornes photographische Phantastik vom frühen Diskurs der Daguerreotypie ab.

6. Schluss

Als romantische Variante der photographischen Metapher erscheint die Daguerreotypie darüber hinaus im poetologischen Programm von Hawthornes Roman, das im oft zitierten Vorwort entwickelt wird. Hawthorne identifiziert hier seinen Text als *romance* und unterscheidet diese Gattung von derjenigen der *novel*, welche er wie folgt charakterisiert: „[The Novel] is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience“ (Hawthorne 1983, 351). Während die *novel* somit das aristotelische Kriterium der Wahrscheinlichkeit erfüllt –

indem sie zwar nicht das *Wirkliche* (im Sinne des tatsächlich Geschehenen), aber doch das *wirklich Mögliche* darstellt²⁰ –, gewährt die *romance* laut Hawthorne der Phantasie des Autors einen größeren Spielraum. Der Verfasser ist auch hier den Regeln der Kunst und vor allem der „Wahrheit des menschlichen Herzens“ verpflichtet, doch kann er sein – als „atmosphärisch“ charakterisiertes – Medium so handhaben, dass die Lichtverhältnisse in der Darstellung verändert werden:

[The Romance] – while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably, so far as it may swerve aside from the truth of the human heart – has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation. If he think fit, also, he may so manage his atmospherical medium as to bring out or mellow the lights and deepen and enrich the shadows of the picture. (Ebd., 351)

Die Verwendung einer photographischen²¹ – und zugleich mesmeristischen – Metaphorik in dieser Passage ist bezeichnend: Indem Hawthorne das Schreiben im Genre der *romance* als einen quasi photographischen und *zugleich* manipulativen Darstellungsmodus beschreibt (der, metaphorisch gesprochen, die Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt), unterläuft er die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitverbreitete und schließlich zum Topos gewordene Gleichsetzung von Photographie und mimetischem Realismus. Insofern die *romance*, anders als die *novel*, nicht der äußeren Wirklichkeit, sondern ausschließlich der „truth of the human heart“ verpflichtet ist und somit gewissermaßen eine Innenansicht bietet, entspricht sie Hawthornes „Preface“ zufolge der später im Roman beschriebenen Daguerreotypie von Judge Pyncheon, welche ja die inneren Eigenschaften dieses Menschen hinter der von ihm aufgebauten äußeren Fassade zum Erscheinen bringt. Hawthorne, so wird in diesem Vorwort deutlich, wählt für sich eine *photophantastische* Schreibweise und etabliert so bereits weniger als zehn Jahre nach Bekanntmachung der Daguerreotypie eine Alternative zur Metapher des Photorealismus. Dies ignoriert der eingangs zitierte Robert Louis Stevenson, wenn er – wie viele Li-

20 Die entsprechende Formulierung bei Aristoteles lautet: „[Aufgabe des Dichters ist nicht] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. [...] der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich [...] dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte“ (Aristoteles 1997, 29).

21 Vgl. dazu auch Davidson 1990, 686f., sowie Trachtenberg 2000, 31f.

teraten und Kritiker nach ihm – ausschließlich im nicht-romantischen Roman des Realismus und Naturalismus ein photographisches Verfahren am Werk sieht.

Literaturverzeichnis

- Irene Albers (2002), *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München: Fink.
- Aristoteles (1997), *Poetik. Griechisch/deutsch*, hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann, bibliogr. erg. Ausg., Stuttgart: Reclam.
- Jürgen Barkhoff (1995), *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Roland Barthes (1984), *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil.
- Roland Barthes (1984a), „Le discours de l'histoire“ in: Barthes 1984, 153-166.
- Roland Barthes (1984b), „L'effet de réel“ in: Barthes 1984, 167-174.
- Roland Barthes (1989), *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Roland Barthes (1995), *La Chambre claire. Note sur la photographie* in: Ders.: *Œuvres complètes. Tome III. 1974-1980*, hrsg. von Éric Marty, Paris: Éditions du Seuil, 1105-1200.
- Walter Benjamin (1991), „Kleine Geschichte der Photographie“ [1931], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 368-385.
- Eric T. Carlson (1960), „Charles Poyen Brings Mesmerism to America“, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 15, 121-132.
- Samuel Chase Coale (1998), *Mesmerism and Hawthorne. Mediums of American Romance*, Tuscaloosa, Alabama/London: The University of Alabama Press.
- Lara Langer Cohen (2004), „What's Wrong with This Picture? Daguerreotypy and Magic in *The House of the Seven Gables*“ in: *Arizona Quarterly* 59:1, 39-69.
- Robert Darnton (1968), *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Cathy N. Davidson (1990), „Photography of the Dead: Sherman, Daguerre, Hawthorne“ in: *The South Atlantic Quarterly* 89:4, 667-701.
- Philippe Dubois (1990), *L'Acte photographique et autres essais*, Paris: Éditions Nathan.
- Philippe Dubois (1990a), „De la vérisimilitude à l'index. Petite rétrospective historique sur la question du réalisme en photographie“ in: Dubois 1990, 17-53.

- Philippe Dubois (1990b), „Le corps et ses fantômes. Notes sur quelques fictions photographiques dans l'iconographie scientifique de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle“ in: Dubois 1990, 205-224.
- Michel Frizot (Hg.) (1998), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Köne-mann.
- Michel Frizot (1998a), „Die Lichtmaschinen. An der Schwelle der Erfindung“ in: Frizot 1998, 15-21.
- Michel Frizot (1998b), „1839-1840. Fotografische Entdeckungen“ in: Frizot 1998, 23-31.
- Michel Frizot (1998c), „Der Körper als Beweisstück. Eine Ethnofotografie der Unterschiede“ in: Frizot 1989, 259-271.
- Nathaniel Hawthorne (1983), *The House of the Seven Gables* in: Ders., *Collected Novels*, hrsg. von Millicent Bell, New York: Literary Classics of the United States, Inc. (The Library of America), 347-627.
- Jules Janin (1970), „Le Daguerrotype [sic!]“ in: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente*, hrsg. von Heinz Buddemeier, München: Fink, 203-209.
- Jilly Kelly (1991), „Photographic Reality and French Literary Realism: Nine-teenth-Century Synchronism and Symbiosis“ in: *The French Review* 65:2, 195-205.
- Frank Kermode (1974), „Hawthorne's Modernity“, in: *Partisan Review* 41, 428-441.
- Renate Lachmann (2002), *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cesare Lombroso (1984), *Der Verbrecher (Homo delinquens) in anthropolo-gischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, in deutscher Bearbeitung von Dr. M. O. Fraenkel, 2 Bde., 2. Abdruck, Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. Königl. Hofbuchhandlung.
- Cesare Lombroso (1897), *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria. Atlante*, 5. Aufl., Turin: Fratelli Bocca Editori.
- S. F. B. Morse (1998), „The Daguerrotype [sic!]“, URL: <http://www.daguerre.org/resource/dagnews/1998/04-20-98.html>. (01.05.2006)
- Beaumont Newhall (1976), *The Daguerreotype in America*, 3., überarb. Aufl., New York: Dover. [1961]
- Philippe Ortel (1997), „Réalisme photographique, réalisme littéraire. Un nou-veau cadre de référence“ in: *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, hrsg. von Marie-Dominique Garnier, Paris: Presses Universitaires de l'École Normale Supérieure d'Ulm, 55-78.
- Frank A. Pattie (1956), „Mesmer's Medical Dissertation and Its Debt to Mead's *De Imperio Solis ac Lunae*“, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 11, 275-287.
- Frank A. Pattie (1994), *Mesmer and Animal Magnetism. A Chapter in the History of Medicine*, Hamilton, New York: Edmonston Publishing, Inc.

- Charles Sanders Peirce (1965), *Collected Papers. Volume I: Principles of Philosophy and Volume II: Elements of Logic*, hrsg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gerhard Plumpe (1990), *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Fink.
- Gerhard Plumpe (Hg.) (1997), *Theorie des bürgerlichen Realismus*, Stuttgart: Reclam.
- Floyd Reinhart/Marion Reinhart (1981), *The American Daguerreotype*, Athens: University of Georgia Press.
- Richard Rudisill (1971), *Mirror Image. The Influence of the Daguerreotype on American Society*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Carol Schloss (1987), *In Visible Light. Photography and the American Writer, 1840-1940*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Robert Louis Stevenson (1999), „A Note on Realism“ [1883] in: Ders., *R. L. Stevenson on Fiction. An Anthology of Literary and Critical Essays*, hrsg. von Glenda Norquay, Edinburgh: Edinburgh University Press, 65-71.
- Robert Taft (1964), *Photography and the American Scene. A Social History, 1839-1889*, New York: Dover Publications, Inc. [1938]
- William Henry Fox Talbot (1969), *The Pencil of Nature*, New York: Da Capo Press.
- Maria M. Tatar (1978), *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Alan Trachtenberg (1989), „Mirror in the Marketplace. American Responses to the Daguerreotype, 1839-1851“ in: Wood 1989, 60-73.
- Alan Trachtenberg (2000), „Seeing and Believing: Hawthorne's Reflections on the Daguerreotype in *The House of the Seven Gables*“ in: *National Imaginaries, American Identities. The Cultural Work of American Iconography*, hg. von Larry J. Reynolds und Gordon Hutner, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 30-51.
- Iwan S. Turgenjew (1967), „Nach dem Tode (Klara Militsch)“ in: Ders., *Erzählungen 1857-1883. Gedichte in Prosa*, übers. von Ena von Baer u. a., München: Winkler, 803-856.
- William Welling (1978), *Photography in America. The Formative Years, 1839-1900*, New York: Thomas Y. Crowell Company.
- John Wood (Hg.) (1989), *The Daguerreotype. A Sesquicentennial Celebration*, London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- John Wood (1989a), „Silence and Slow Time. An Introduction to the Daguerreotype“ in: Wood 1989, 1-29.
- John Wood (1991), *America and the Daguerreotype*, Iowa: University of Iowa Press.